Trzewiczki



OPERA

Piotra Czajkowskiego

STUDIO OPEROWE
PAŃSTWOWEJ FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Gdańsk - Wrzeszcz, Rokossowskiego 15

Kierownik Studia:
Wiktor Bregy

Dyrektor Artystyczny:
Dr Zygmunt Latoszewski

Opera fantastyczno - komiczna
w 4-ch aktach (9 obrazach)
PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

»TRZEWICZKI«

Premiera 28 czerwca 1952 r.

Program



Piotr Czajkowski

(1840 - 1893)

W dniu premiery „Trzewiczek" Czajkowskiego mija drugi rok od pierwszego przedstawienia Studia Operowego. Jest to szósta z kolei pozycja repertuarowa tego najmłodszego zespołu operowego, który w entuzjastycznej pracy w przeszło 250 przedstawieniach ugruntował życie operowe na Wybrzeżu. Radosny ten fakt jest przykładem prawdziwie twórczej realizacji w dziedzinie upowszechnienia sztuki, wynikający z konsekwentnej polityki kulturalnej naszego Ludowego Państwa, nieszczędzącego wielkich nakładów, jak i najdalej idącej opieki dla artystów. Tej opiece zawdzięcza Studio Operowe swoje powstanie i rozwój i przyznać trzeba, że wspaniałe poparcie władzy ludowej znalazło w młodym zespole artystycznym Studia oddźwięk pełen wdzięczności i przyniosło niezaprzeczalną korzyść życiu kulturalnemu ludzi pracy Wybrzeża. Ileż wzruszających dowodów uznania i przywiązania do gdańskiej placówki operowej dostarcza każde przedstawienie, wypełnione na widowni do ostatniego miejsca przez mieszkańców trójmiasta i całego województwa. Rośnie też sława artystyczna naszego Studia, które w nieustannych wysiłkach doskonali swoją produkcję i za ten twórczy trud widzi się hojnie wynagrodzone uznaniem świata fachowego i serdecznym oddźwiękiem masowego odbiorcy. Dzisiejsza premiera pięknej komiczno-fantastycznej opery Czajkowskiego stanowi pewnego rodzaju podsumowanie osiągniętych wyników artystycznych i technicznych Studia, zarazem wzbogaca repertuar polskich scen o nieznane u nas dzieło rosyjskiej klasyki operowej. Żywimy nadzieję, że ten nowy, wielki wysiłek naszego kolektywu młodzieżowego będzie i tym razem źródłem głębokich przeżyć artystycznych i umocni serdeczne więzy między naszą sceną i widownią.

Dr Zofia Lissa

O twórczości operowej Piotra Czajkowskiego

Gdy zastanawiamy się nad twórczością operową Piotra Czajkowskiego w jej całokształcie, nasuwa się przede wszystkim pytanie: do jakiej właściwie szkoły operowej swego czasu należy zaliczyć jego opery, jaki kierunek z wielu jakie się skrystalizowały w drugiej połowie XIX wieku reprezentuje jego twórczość na tym odcinku?

Bo druga połowa XIX wieku, na którą właśnie przypada twórczość Czajkowskiego — to okres, w którym krzyżowały się najrozmaitsze dążenia w ramach gatunku operowego, a krystalizowały się zarodki jeszcze nowszych poczynań: mamy tu i dramat muzyczny Wagnera w pełni już skrystalizowany w swych założeniach estetycznych i zataczający coraz szersze kręgi, które dochodziły również i do Petersburga (gdzie sam Wagner kilkakrotnie dyrygował swoimi dziełami); mamy w tym czasie i pełny rozkwit francuskiej opery lirycznej w twórczości Gounoda, Masseneta, Delibes'a, a przede wszystkim — Bizeta, którego „Carmen" zdobywała sobie coraz to większe uznanie, zwłaszcza u antagonistów Wagnera; to okres — kiedy krystalizuje się opera narodowa w muzyce polskiej (Moniuszko), i czeskiej (Smetana), i wielki narodowy mistrz opery włoskiej — Verdi, stoi u szczytu swego rozwoju i dociera do najdojrzalszych swych dzieł „Otella" i „Falstaffa", niesłusznie dziś zawsze jeszcze stojących w cieniu innych jego oper, średniego okresu. Na koniec pamiętajmy, że jest to okres — kiedy ludowy dramat muzyczny Mussorgskiego istnieje w swych najdoskonalszych formach „Borysa Godunowa" i „Chowańszczyzny", choć zawsze jeszcze musi toczyć walkę o dostęp do szerokiej publiczności.

Oto tło — z którego wyrastają i w które organicznie wrastają operowe dzieła Czajkowskiego. Gdzie one należą, który z kierunków reprezentują, co wnoszą w nie nowego?

Niewątpliwie — największe osiągnięcia operowe Czajkowskiego, jego „Eugeniusz Oniegin" i „Dama Pikowa" należą do

typu opery lirycznej, opery psychologicznej, opery wewnętrznych konfliktów ludzkich, a nie wielkiej historycznej fabuły. Niemniej twórczość Czajkowskiego nie mieści się tylko w tych ramach. Przeciwnie, Czajkowski zupełnie świadomie nie chce się ograniczać do żadnego określonego kierunku operowego, pragnie korzystać ze wszystkich, wziąć z każdego to, co w każdym szczegółowym wypadku konieczne jest do najpełniejszej realizacji muzycznej libretta. Mimo to, tworzy swój styl operowy, wcale nie będący eklektycznym. Jedynym kierunkiem, którego zdecydowanym przeciwnikiem był Czajkowski — to wagnerianizm, choć i z niego Czajkowski przejął to, co w nim było najlepszego — przede wszystkim zasadę motywów przewodnich.

Dla Czajkowskiego najważniejszym było, żeby na scenie poruszali się i działali, mówili i cierpieli p r a w d z i w i i ż y w i l u d z i e. By ich śpiew, ich słowa, ich gesty odkrywały słuchaczom wewnętrzny świat bohaterów, ich naturalne, ludzkie przeżycia i sprawy, a nie jakieś nad-ludzkie, mitologiczne pseudokonflikty świata bogów i martwych symboli. Dla Czajkowskiego było fikcją, oderwaną od życia, a tym samym i od sztuki — nieposłuszeństwo Brunhildy, które za sobą pociągało „zmierzch bogów". „Wszystkie te Wotany, Brunhildy, Fricki itp. są nie do przyjęcia, tak są nieludzkie; nie można im w ogóle żywo współczuć", pisze Czajkowski w jednym ze swych listów; a w innym powiada „...mnie potrzebni są l u d z i e, a nie lalki (w operze)..." Stąd właśnie wypływa głębokie zainteresowanie się kompozytora wewnętrznymi przeżyciami swych bohaterów, stąd koncentracja na konfliktach uczuciowych, stąd głębokie współczucie dla ich cierpień, stąd też — ustawianie ich konfliktów w cieniu własnych konfliktów i w kręgu własnego, tragicznego światopoglądu. Poza „Trzewiczkami" i ostatnią operą „Jolantą" wszystkie opery Czajkowskiego kończą się tragicznie, pesymistycznie. Stąd też być może, szczególnie osobisty, liryczny charakter operowej muzyki Czajkowskiego.

Osnową libretta była dla kompozytora zawsze prawda psychologiczna, dramat wewnętrzny, przeważnie uczuciowy, nawet jeśli opera miała tło historyczne, jak w „Mazepie" czy w „Dziewicy Orleńskiej", lub fantastyczny, jak w „Trzewiczkach". „Mnie nie trzeba królów i królowych, powstań ludowych, bitew, marszów — słowem tego wszystkiego, co tworzy atrybuty grand opera. Ja szukam dramatu osobistego i głębokiego, dramatu opartego na konflikcie sytuacji, przeżytych przezemnie samego lub zaobserwowanych przeze mnie, sytuacji, które mogą wstrząs-

nąć mną do żywego...“ — oto wyznanie wiary realisty operowego, Czajkowskiego, sformułowane przez kompozytora w jednym z listów do Sergiusza Taniejewa. To też osią większości jego oper są właśnie te wewnętrzne konflikty, emocjonalnie skondensowane sytuacje. Nic dziwnego, że centralne miejsca w jego operach zajmują właśnie sceny, nieskomplikowane pod względem akcji, ale pełne uczuciowego napięcia. Widzimy je w scenie listu Tatiany w „Eugeniuszu Onieginie“, w duecie Marii i Mazepy w „Mazepie“ (akt II), w tragicznym 4 obrazie w „Damie Pikowej“ czy też w duecie Wademona i Jolanty, w „Jolancie“. Nie akcja, nie fabuła, nie feeria sceniczna, nie efekty teatralno-dekoracyjne i nie masy ludowe potrzebne są Czajkowskiemu — ale szczere i głębokie uczucie, któremu on sam może szczerze i głęboko współczuć. O podjętym temacie „Oniegina“ pisze do swego brata Modesta: „Nie ma nic bardziej odpowiadającego moim skłonnościom muzycznym. Nie ma tu carów ani marszów, nie ma niczego, co należy do rutyny wielkiej opery; jest miłość, miłość, miłość...“ Czajkowski przyznawał się bratu, że często płakał, pisząc muzykę „Oniegina“, podobnie jak przeżywał „strach, rozpacz i wstrząs“ pisząc scenę śmierci swojej późniejszej „Damy Pikowej“.

Czajkowski dąży do głęboko ludzkiego, plastycznego zarysowania swoich postaci operowych, stąd dążność do skupienia akcji na jakimś jednym, centralnym, uczuciowym motywie, na jednym konflikcie, stąd też dążność do maksymalnego nasycenia emocjonalnego wszystkich części i fragmentów opery. Ta właśnie koncentracja na wewnętrznym, uczuciowym życiu człowieka, ten realizm psychologiczny, do którego kompozytor dąży, choć go może tak nie nazywa, każe Czajkowskiemu z niechęcią odnosić się do wszelkich atrybutów wielkiej opery, do przepychu wystawy, do efektów scenicznych, do wszystkiego — co może odciągnąć uwagę słuchacza od spraw najważniejszych: od uczuć ludzkich i ich muzycznego wyrazu. W tym świetle zrozumiałą staje się sympatia Czajkowskiego do Gounoda, do Masseneta, do Bizeta, którzy także koncentrowali akcję swoich oper na perypetiach uczuciowych swoich bohaterów. Że dla Bizeta uczucia te rozgrywały się w świetle przemytników, cyganów i robotnic fabrycznych, a dla Gounoda — w świecie szekspirowskich czy goethowskich postaci — to nie było ważne dla Czajkowskiego. Ta sympatia Czajkowskiego do opery lirycznej typu francuskiego nie wykracza jednak poza to, że właściwie tylko dwie jego opery stanowią typowe opery liryczne („sceny liryczne“ jak je nazywa

sam kompozytor), a to „Eugeniusz Oniegin“ i „Jolanta“. Inne jego opery reprezentują bowiem bardzo różnorodne gatunki: „Opryszek“ i „Joanna d'Arc“ („Dziewica Orleańska“) — to typowe opery w stylu Mayerbeerowskiej grand opèra, zawierające w sobie silne akcenty na zewnętrznych efektach scenicznych. Inne opery dojrzałego okresu, jak „Mazepa“, „Czarodziejka“, „Dama Pikowa“, stanowią dojrzałą syntezę elementu lirycznego i efektów teatralnych, syntezę konfliktów wewnętrznych i akcesoriów opery „wielkiej“.

Czajkowski buduje libretta swoich oper z szeregu scen, które są w sobie zamknięte, stanowią całość sceniczną i muzyczną. Poprzez te sceny akcja rozwija się logicznie, w wielkich skrótach, zamyka się organicznie, w oparciu o zasadę kontrastowania, koncentruje się na węzłowych ogniwach narastającego konfliktu. Szerokość koncepcji muzycznej, tendencja do jednoczenia muzycznego całych scen nie pozwala Czajkowskiemu na rozrywanie akcji na małe, zamknięte formy, właściwe dawnej operze, choć z drugiej strony widzimy, że kompozytor wyraźnie unika tej „nieskończonej“ melodii i tej konsekwentnej techniki motywów przewodnich, jakie cechują wagnerowskie dramaty muzyczne. Nie mniej, Czajkowski zasadę tę stosuje, choć nie tak konsekwentnie, można powiedzieć tak schematycznie, jak to czyni Wagner. Motywy przewodnie służą Czajkowskiemu nie tyle dla charakterystyki postaci czy sytuacji, ile raczej dla koncentracji stanu uczuciowego, one są tu znakami uczuć, a nie momentów fabularnych. Dzięki nim uzyskuje właśnie Czajkowski tę zwartość, tę organiczność jaka cechuje poszczególne sceny jego oper, choć w ich ramach nie unika on wydzielenia i większych arii czy duetów, uzasadnionych oczywiście biegiem akcji.

Wielką jest w operach Czajkowskiego rola orkiestry. W niej rozwija kompozytor podstawowe motywy przewodnie, ona podejmuje i przetwarza podstawową linię głosu ludzkiego, ona często dialoguje z głosem, jak to widzimy w scenie listu Tatiany czy arii Leńskiego w „Eugeniuszu Onieginie“. Nierzadko orkiestra wprowadza wpierw podstawową frazę melodyczną, zanim ją podejmie głos ludzki, centralny i podstawowy środek wyrazu u Czajkowskiego. Ona niejako wyprzedza swoim wyrazem treść, zawartość emocjonalną sceny, jak to np. widzimy w introdukcji do IV aktu „Damy Pikowej“ albo też ona kończy scenę, wyśpiewuje nastrój do końca wtedy, kiedy już milknie człowiek — głos ludzki. W każdym razie orkiestra u Czajkowskiego, mimo jej

wielkiej roli jako współczynnika całości, nigdy nie dominuje nad głosem, nie usuwa go w cień, jak się dzieje niekiedy u Wagnera; ona zawsze tylko towarzyszy głosowi i komentuje na swój sposób to, co on wypowiada. Głos ludzki, najbardziej wyrazisty element w muzyce, najstarszy w rozwoju tej sztuki i najpierwotniejszy środek wyrazu, jest u Czajkowskiego zawsze na pierwszym planie.

Ogromnie gibka melodyka Czajkowskiego — to odrębny rozdział w charakterystyce stylu tego kompozytora. Śpiewna par excellence, nawet w jego dziełach symfonicznych, w operze nabiera szczególnej wyrazistości. Jest to typowo kantylenowa, śpiewna melodyka, której źródła tkwią z jednej strony w dramatycznym arioso Dargomyżskiego, z drugiej — w rosyjskim „romansie" tj. popularnej pieśni lirycznej, tak rozpowszechnionej w Rosji w pierwszej połowie XIX wieku. Nie jest to ani recytatyw patetyczny Wagner, ani też dramatyczne arioso Mussorgskiego, ale samoistna wokalna melodyka o własnych prawach rozwoju, mimo jej bliskiej łączności ze słowem, które ją niesie i z emocją, która się poprzez nią wyraża. Ta właśnie bogata i liryczna, nasycona wyrazem melodyka jest jednym z głównych źródeł popularności oper Czajkowskiego.

* * *

Na twórczość operową Czajkowskiego składa się w sumie 9 oper, powstałych w różnych okresach twórczości kompozytora, i wykazujących różny stopień dojrzałości jego stylu kompozytorskiego. Operową formą zaczął się Czajkowski interesować bardzo wcześnie, bo tuż po ukończeniu swoich studiów u Rubinsteina. Najwcześniejszą próbą tego rodzaju była „Burza" do dramatu Ostrowskiego, rozpoczęta, ale nie zakończona; pozostała z niej tylko uwertura. Po niej próbuje Czajkowski swych sił na tym polu w operze pt. „Wojewoda" (czyli „Sen na Wołdze") pochodzącej z roku 1866. Partyturę tej opery kompozytor własnoręcznie niszczy, uważając to dzieło za zbyt niejednolite w stylu. Ten sam los spotyka i następną liryczno-fantastyczną operę — „Undine". W typie wielkich oper Mayerbeerowskich utrzymana jest opera historyczna pt. „Opryszek", osnuta na fabule z historii Rosji, z XVI w. Tu już zaczynają się krystalizować zarodki przyszłego stylu operowego Czajkowskiego, tu już koncentruje się kompozytor na osobistym dramacie swoich bohaterów. W r. 1874 powstaje pierwsza wersja opery, osnutej na opowieści Gogola pt.

„Noc wigilijna", która jest pierwszą liryczno-komiczną operą Czajkowskiego. Kompozytor nadaje jej tytuł „Kowal Wakuła", a po przeróbce jej w r. 1875 — ustala jej tytuł dzisiejszy — „Trzewiczki". Opera ta ma o tyle szczególne znaczenie w twórczości Czajkowskiego, że jest wyrazem największego zbliżenia kompozytora do „potężnej gromadki", tworzącej ówczesną szkołę narodową w muzyce rosyjskiej. Wyraża się to w różny sposób, między innymi w akcencie, jaki kompozytor kładzie na wykorzystaniu folkloru i to ukraińskiego, w licznych scenach programowo-ilustracyjnych, w pewnym przeładowaniu orkiestry i harmoniki itp. Od stylu tego jednak kompozytor szybko odchodzi. Na rok 1877 przypada powstanie jednej z dwu najlepszych oper Czajkowskiego — „Eugeniusza Onegina". W niej już krystalizuje się w pełni styl kompozytora, a przede wszystkim wyraża się doskonale jego światopogląd. Pisaliśmy już o tej operze oddzielnie i obszernie. Po tej pierwszej, doskonałej w swym typie operze lirycznej zainteresowania kompozytora zwracają się znowu do oper o historycznej tematyce. Na rok 1879 przypada „Dziewica Orleańska", na 1883 — „Mazepa" (według poematu Puszkina „Połtawa"), na r. 1887 — „Czarodziejka". Drugim po „Onieginie" wzlotem w twórczości operowej Czajkowskiego jest „Dama Pikowa" opera napisana na dwa lata przed śmiercią kompozytora. I ona należy do gatunku oper lirycznych. Walka z losem, z przeznaczeniem, która jako motyw „fatum" przewija się przez trzy ostatnie symfonie Czajkowskiego, i w tej operze staje się podstawowym nastrojem całości. Ciekawe, że ostatnia opera Czajkowskiego „Jolanta", baśń o ślepej królewnie, która przez miłość odzyskuje wzrok, jest jedyną poza „Trzewiczkami" optymistycznie zakończoną operą kompozytora.

Rola Czajkowskiego w historii opery rosyjskiej XIX w. jest ogromna. Czajkowski pierwszy wchodzi na stałe do światowego repertuaru operowego, gdzie zyskał sobie nieprzemijającą popularność. Czajkowski tworzy w operze rosyjskiej kierunek opery psychologicznej, lirycznej, rozszerzając tym samym wachlarz gatunków operowych, jakie reprezentowała twórczość Mussorgskiego (muzyczny dramat ludowy) oraz Rimskiego-Korsakowa (opery-baśnie). Tworzy dzieła, które dzięki swojej głęboko ludzkiej treści, szczerości wypowiedzi artystycznej, bogactwu melodyki i doskonałej równowadze środków muzycznych i scenicznych weszły do skarbca trwałych zdobyczy ogólno-światowej muzyki, oraz do wielkich klasycznych tradycyj muzyki rosyjskiej.

PIOTR CZAJKOWSKI

»TRZEWICZKI«

Opera komiczno-fantastyczna w 4 aktach (9 obrazach)

Libretto w/g M. Gogola J. Połońskiego

Przekład polski Piotra Widlickiego

OSOBY:

Wakuła, kowal	Stefan Cejrowski Zygmunt Czarnota Roman Niemczewski
Sołocha, matka Wakuły (wiedźma)	Danuta Babicka Leokadia Borowska Janina Romańska Maria Woroniecka
Diabeł	Eugeniusz Banaszczyk Jan Gdaniec Kazimierz Sandurski
Czub, kozak	Jerzy Podsiadły Paweł Trzebiatowski Marian Wlazło
Oksana, córka Czuba	Felicja Manikowska Irena Murawska Maria Zielińska
Sołtys	Lech Białachowski Jerzy Podsiadły Jerzy Szymański
Panas	Franciszek Kokot Grzesław Wielikaniec
Diak	Franciszek Kokot Eugeniusz Szynkarski Grzesław Wielikaniec
Caryca	Danuta Babicka Leokadia Borowska Maria Woroniecka
Książe Potiomkin	Lech Stachowski Rajmund Wojniłło
Dyżurny oficer	Franciszek Kokot Grzesław Wielikaniec
Stary kozak	Lech Białachowski Jerzy Podsiadły Jerzy Szymański
Leśny Djabeł	Lech Białachowski Lech Stachowski

Chłopcy, dziewczęta, starcy i staruszki, gęślarze, rusałki, dworzanie, kozacy.

Rzecz dzieje się we wsi Dikańka na Ukrainie i w Petersburgu pod koniec XVIII wieku

KIEROWNICTWO MUZYCZNE: Dr Zygmunt LATOSZEWSKI

INSCENIZACJA I REŻYSERIA: Wiktor BRÉGY

Chór mieszany i zespół baletowy STUDIA OPEROWEGO

Orkiestra Państwowej Filharmonii Bałtyckiej

Dekoracja i kostiumy: Karol GAJEWSKI

Kierownik wokalny: Kazimierz CZEKOTOWSKI

Kapelmistrz: Zdzisław Bytnar

Choreografia:
Janina Jarzynówna
Jerzy Płachecki

Kierownik chóru: Roman KUKLEWICZ

Stefan Śledziński

„TRZEWICZKI"

Opera Piotra Czajkowskiego

Kiedy w roku 1874 Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne ogłosiło konkurs na napisanie opery do libretta Połońskiego, opartego na znanej nowelce Gogola „Noc Wigilijna", temat ten okazał się dla Czajkowskiego tak pociągającym, że wykończył on partyturę w ciągu kilku zaledwie miesięcy. Okazało się zresztą, że pośpiech był niepotrzebny, konkurs, w którym Czajkowski zdobył pierwszą nagrodę, rozstrzygnięto dopiero w rok później. „Kowal Wakuła" — gdyż taki miała tytuł pierwotnie ta opera, ukazał się na scenie Opery petersburskiej w listopadzie 1876 i jak stwierdził sam kompozytor „opera uroczyście przepadła" — mimo dobrych wykonawców i wystawy.

Publiczność petersburska była niewątpliwie zaskoczona dziełem Czajkowskiego i do opery odnosiła się początkowo z rezerwą. Sądząc po treści opowieści Gogola — bywalcy operowi spodziewali się usłyszeć utwór w stylu popularnych wodewilów, lub co najwyżej lekkiej opery komicznej, uznano też muzykę Czajkowskiego za zbyt melancholijną dla tak lekkiego tematu. Ale sam kompozytor sądził inaczej. Poszukując dopiero własnego stylu operowego, którego szczytowymi osiągnięciami miały zostać „Eugeniusz Oniegin" i „Dama Pikowa", Czajkowski z dużym krytycyzmem odnosił się do swej na tym polu twórczości. Dwie pierwsze próby, opery „Wojewoda" i „Undyna" — sam zniszczył, o trzeciej („Oprycznik") do końca życia wyrażał się ujemnie! Ale w „Kowalu Wakule" widział prawdziwe osiągnięcie, choć nie zamykał oczu na braki opery, leżące jego zdaniem w zbytnim rozpracowaniu szczegółów, za gęstej instrumentacji i za małym nacisku na efekty wokalne. W roku 1885 przerobił więc partyturę, która pod zmienionym tytułem: „Trzewiczki" wystawiona w styczniu 1887 roku w moskiewskim Wielkim Teatrze odniosła tym razem prawdziwy sukces i od tej pory nie schodzi już z repertuaru.

Gdańskie przedstawienie „Trzewiczków" jest pierwszą realizacją tej opery na polskiej scenie.

* * *

Fantastyka opowieści Gogola, związana z życiem ludu ukraińskiego znalazła w Czajkowskim kongenialnego muzycznego ilustratora. Ta fantastyka — na tle której rozwija się intryga miłosna kapryśnej Oksany i jej potulnego wielbiciela kowala Wakuły — nie ma jednak w sobie nic demonicznego. Ani wiedzma Sołocha, ani bies swymi diabelskimi wyczynami nie po-

wodują tragedii, lecz co najwyżej ośmieszą wszystkich możnych we wsi i przyczynią się do szczęśliwego rozwikłania perypetii dwojga kochanków. Ale Czajkowskiego w komponowanym libretto pociągały nie tyle zabawne perypetie zabobonnych kozaków ani naiwna intryga miłosna, ile przede wszystkim bogate tło ukraińskiego folkloru. Idąc drogą, wskazaną przez Glinkę, czyni on głównym bohaterem opery lud ukraiński, a jego pieśni, zabobonne wierzenia, obrzędy, tańce — są jej głównym tematem. Jest więc Czajkowski twórcą nowego rodzaju opery rosyjskiej — rodzaju ludowego, który zyska sobie wkrótce uznanie publiczności i da operze rosyjskiej takie arcydzieła, jak „Noc Majowa“ Rimskiego Korsakowa i „Jarmark Soroczyński“ Mussorgskiego.

Już uwertura, napisana w formie klasycznej, swą tematyką zaczerpniętą z opery zapowiada przewagę elementu ludowego. Łączy w niej kompozytor tematy, odpowiadające trzem zasadniczym wątkom opery: indywidualnych bohaterów (arioso Wakuły, aria Oksany), świata fantastyki (taniec biesa i Sołochy) lecz roztapiają się one na zakończenie w potężnym motywie obrzędowej pieśni weselnej, jak gdyby podkreślając przewagę zbiorowości nad jednostką. Tak też w ciągu całej opery będziemy obserwować coraz wyraźniejsze odsuwanie elementu solowego na plan dalszy, na korzyść scen zbiorowych, w których właściwym bohaterem jest chór, a tworzywem pieśń ludowa. Nawet kiedy Wakuła w triumfie przywiezie swej lubej trzewiczki od samej carycy — nie śpiewa arii ani duetu — lecz wspólnie z chórem obrzędową pieśń weselną. A najbardziej wartościowe pod względem muzycznym momenty opery to scena kolędowania, to śpiew zamkniętych pod lodem rusałek, to wreszcie ów wspomniany chór weselny.

Dominująca cecha twórczości Czajkowskiego: liryzm, znajduje obfity materiał w tekście libretta i wyraźnie przeważa nad elementem komicznym. Ale i komizm najtrudniejszy chyba do muzycznego ujęcia, ma w partyturze „Trzewiczków“ momenty tak kapitalne, jak duet taneczny wiedźmy i biesa, jak sceny błądzenia w zamieci Czuba i Panasa, dobijających wreszcie do zabawnej karczmy, lub Sołochy, ukrywającej swych wielbicieli w workach przed krzepkim synem kowalem, jak wreszcie jazda Wakuły na grzbiecie biesa — zabarwiona jakby ironią pod adresem... cwału Walkirii! Ludowe tańce uzupełniają tematykę opery, będącej doskonałym w swej realistyce odbiciem życia ludu ukraińskiego.

Nie mogła tego należycie ocenić ówczesna publiczność rosyjska, uważająca operę komiczną za sposobność do lekkiej rozrywki, a lud na scenie jako coś zupełnie nie na miejscu. Przecie i później zarzucano Mussorgskiemu, że wprowadza na scenę chama! Ale Czajkowski nie tę publiczność miał na myśli, gdy tak pisał o twórczości operowej:

...„coś niepowstrzymanego pociąga wszystkich kompozytorów do opery: to, że tylko ona daje nam sposobność obcowania z masą publiczności. Opera i właśnie tylko opera zbliża nas z ludźmi, spokrewnia naszą muzykę z prawdziwą publicznością, czyni nas własnością nie tylko oddzielnych, małych kółek, lecz — przy sprzyjających warunkach — całego narodu“...

Dziś te „sprzyjające okoliczności“ doprowadziły na widownię operową ową „prawdziwą publiczność“, dla której muzyka ludowa nie stanowi już straszaka, lecz źródło przeżyć estetycznych wysokiej klasy. Znajdziemy je napewno w „Trzewiczkach“.

Streszczenie akcji scenicznej

Akt I-szy

Odsłona 1-sza

Rzecz dzieje się w noc wigilijną we wsi Dikańka na Ukrainie. Pełna temperamentu wdowa Sołocha, matka wioskowego kowala Wakuły, marzy o miłosnej przygodzie, lecz chyba nie z takim kochankiem, jaki nagle przed nią się zjawił. Dziwny ten przybysz to poprostu diabeł, który dobrze wie, że Sołocha jest czarownicą, o czym szepcą w całej wsi. Jak przystało na wiedźmę i diabła z bajki, wybiera się ta dobrana para na miłosną hulankę w przestworza. Diabeł wprawdzie smali cholewki do Sołochy, jednak z jej synem Wakułą ma osobiste porachunki, bo zuchwały kowal wymalował w cerkwi ucieszny jego portret, czym ośmieszył przed całym piekłem. Pałając zemstą, knuje diabeł intrygę. Postanawia nie dopuścić do spotkania Wakuły z jego ukochaną Oksaną, córką zamożnego kozaka Czuba. Kradnie więc księżyc i wywołuje śnieżną zamieć, licząc na to, że Czub pociemku nie ruszy się z chaty, aby jak zwykle, pójść do diaka na gorzałkę, Wakuła zaś nie ośmieli się odwiedzić Oksany. Lecz szalejąca zamieć nie odstrasza ani Czuba, ani Wakuły.

Odsłona 2-ga

Piękna Oksana pozostała w izbie sama; stroi się na wieczornicę wigilijną i przed zwierciadłem wychwala swą urodę. Niespodzianie wszedł Wakuła i jak urzeczony wpatruje się w swą ukochaną. Rozmowa dwojga młodych i wzruszające miłosne wyznanie Wakuły, jasno charakteryzują kapryśne usposobienie Oksany, jej zmienność i przekorę wobec nazbyt czułego konkurenta. Jego głębokie uczucie i uległość drażnią wiejską kokietkę, to też traktuje zakochanego kowala jak natręta. Niespodziewanie powrócił Czub, lecz zgnębiony Wakuła, nie poznał ojca Oksany i, sądząc, że jakiś pijak zabłądził do cudzej chaty, wyrzucił go za drzwi. Za późno przybiega Oksana, aby przywołać ojca — już znikł w ciemnościach nocy. Całą złość wylewa teraz na niefortunnego kowala, wzbudzając w nim podejrzenie, że kocha kogoś innego. Zrozpaczony Wakuła postanawia na zawsze opuścić przekorną dziewczynę. Wtem wpadają do chaty rozbawione dziewczęta, zapraszając Oksanę na

obrzęd kolędowania. Lecz kapryśnica nie ma już ochoty do zabawy, woli pozostać sama; ogarnia ją żal za miłością tak lekkomyślnie odtrąconą, bo przecież i ona kocha Wakułę, choć nie chce się do tego przyznać.

Akt II-gi

Odsłona 1-sza

Diabeł z Sołochą wrócili tymczasem z nocnej przejażdżki. W chacie ponętnej wdówki, zaczynają się rozgrywać przezabawne sceny. Zjawiają się kolejno w odwiedziny — sołtys, podchmielony diak, wreszcie ojciec Oksany, wdowiec Czub, którego sprytna Sołocha upatrzyła sobie na męża. Idyllę psuje niespodziewany powrót Wakuły. Niedoszli kochankowie czarownicy z diabłem na czele, pochowali się jeden przed drugim do worków. Bardzo niełaskawie przyjmuje Sołocha swego syna, przed którym rada by ukryć swe miłosne sprawki. Jakże jest przerażona, gdy widzi, że Wakuła, dla uprzątnięcia chaty przed świętem, wynosi wszystkie worki do kuźni.

Odsłona 2-ga

Ustała zawierucha rozpętana przez diabła. W gwieździstą noc wigilijną wybiegli z chaty starzy i młodzi, aby wziąć udział w tradycyjnym obrzędzie kolędowania. Piękne stare pieśni ludowe rozbrzmiewają ze wszystkich stron. Pogodny nastrój tych śpiewów stanowi efektowny kontrast dramatyczny z tragedią miłosną biednego kowala, kontrast, osiągający swój szczyt w momencie, kiedy wobec całej wsi, niepoprawna Oksana, wykpiwa Wakułę, obiecując uroczyście, że odda mu rękę, jeżeli jej przyniesie trzewiczki takie same, jakie nosi caryca. Zgnębiony do reszty Wakuła postanawia szukać w śmierci ukojenia. Tymczasem rozbawiona młodzież znalazła porzucone przez Wakułę worki, z których, ku ogólnemu zdumieniu i uciesze, wyłażą szacowni obywatele Dikańki i zmykają jak niepyszni. Jedynie sprytny Czub usiłuje ratować swoją narażoną na szwank opinię rzekomo ukartowanym przez siebie figlem.

Akt III-ci

Odsłona 1-sza

Nad brzegiem leśnej rzeczki w bajkowym świecie rusałek płyną skargi uwięzionych w okowach lodu bóstw wodnych. W samobójczym zamiarze aż tu się przywlókł nieszczęśliwy Wakuła. Wtem wyskoczył z niesionego przez Wakułę worka, zionący zemstą, niefortunny diabeł, wsiadł na kark i mniemając, że nareszcie trzyma go w pazurach, żąda by zapisał mu swą duszę. Lecz zręczny kowal łatwo uwalnia się z opresji i sam chwyta diabła w swe mocne dłonie. Biedny kusy skamle o łaskę i przyrzeka Wakule zanieść go na swym grzbiecie na dwór Carycy, aby tam zdobyć obiecane Oksanie trzewiczki.

Odsłona 2-ga

Dzięki diabelskiej mocy zjawia się Wakuła w carskim pałacu. Udaje mu się stanąć przed oblicze carycy wraz z delegacją kozaków zaporożskich i wyjawić swoją prośbę. Caryca, ujęta prostodusznością Wakuły, poleca darować mu upragnione trzewiczki. Wspaniałą scenę uroczytości dworskich z pompatycznym polonezem i tańcami zaporożców kończy się audiencja.

Odsłona 3-cia

Zanim kur zapieje musi diabeł zjawić się w piekle, przynagla więc Wakułę do powrotu. Uszczęśliwiony kowal, ze zdobytymi trzewiczkami, wraca na diabelskim grzbiecie do swej wioski rodzinnej.

Akt IV-ty

Sołocha i Oksana gorzko opłakują zaginionego syna i ukochanego. Niespodziewanie zjawia się domniemany samobójca, a Oksana, wyleczona że swych kaprysów nie chce nawet oglądać trzewiczków, rada z odnalezienia tego, któremu już dawno oddała swe serce. Czub, udobruchany przeprosinami Wakuły, daje swe ojcowskie błogosławieństwo młodej parze. Weselną pieśnią kobziarzy kończą się miłosne perypetie dobrodusznego kowala i kapryśnej Oksany.

Zespół Studia Operowego
Państwowej Filharmonii Bałtyckiej

Dyrektor Artystyczny i szef orkiestry:	Dr Zygmunt LATOSZEWSKI
Kierownik Studia i reżyser:	Wiktor Brégy
Kapelmistrz:	Zdzisław Bytnar
Kierownik wokalny:	Kazimierz Czekotowski
Kierownik chóru:	Roman Kuklewicz
Projektodawca dekoracji i kostiumów:	Karol Gajewski
Choreograf:	Janina Jarzynówna

Asystenci reżysera, scenografa i baletu:

Jerzy Karwowski, Gizela Bachtin, Jerzy Płachecki

Korepetytorzy solistów, chóru i baletu:

Elżbieta Kubicka, Urszula Kulkowa, Helena Zwijasowa, Henryk Spychała, Dorota Schütz

Inspicjenci:

Jan Gdaniec, Jerzy Podsiadły, Jerzy Szymański

Soliści:

Soprany

Bródkówna Kinga
Konrad Zofia
Łacińska Aleksandra
Manikowska Felicja
Murawska Irena
Tłomińska Eufemia
Zielińska Maria

Mezzo-soprany

Babicka Danuta
Borowska Leokadia
Romańska Janina
Woroniecka Maria

Tenory

Cejrowski Stefan
Czarnota Zygmunt
Kokot Franciszek
Kusiewicz Jan
Niemczewski Roman
Slezak Ryszard
Szynkarski Eugeniusz
Wielikaniec Grzesław

Barytony

Banaszczyk Eugeniusz
Gdaniec Jan
Sandurski Kazimierz
Stachowski Lech
Wojniłło Rajmund

Basy

Białachowski Lech
Podsiadły Jerzy
Szymański Jerzy
Trzebiatowski Paweł
Wlazło Marian

Chór Studia Operowego

Chór żeński

Soprany

Adamczak Stefania
Adamska Wiesława
Alejska Zofia
Baumann Barbara
Dowbor Jadwiga
Droszyńska Stanisława
Massalska Halina
Mołoü Helena
Nawrocka Teresa
Piszczatowska Krystyna
Podbilska Michalina
Pomorska Dorota
Piepkówna Kornelia
Pilchowska Genowefa
Różycka Stanisława
Zyznowska Leokadia

Alty

Błaszczyk Czesława
Borowik Janina
Drążkowska Irena
Fichtel Władysława
Gachowa Zofia
Jarecka Janina
Kaczorkowa Maria
Koralkiewicz Aleksandra
Luterek Apolonia
Łukowska Maria
Radtke Urszula
Ringerówna Kazimiera
Strehlowa Stefania
Wlazłowa Pelagia

Chór męski

Tenory

Badura Jan
Bykowski Edward
Dubrawski Mieczysław
Dąbkowski Andrzej
Hajdaniuk Robert
Ignatowicz Władysław
Korzep Antoni
Kulka Konstanty
Nowakowski Piotr
Orlik Tomasz
Pendo Stanisław
Ptak Jan
Szydłowski Jan
Wentorski Piotr
Wilamowski Kryspin
Zwiernik Jan

Basy

Dominik Feliks
Gołąb Roman
Jankowski Józef
Kalinowski Mieczysław
Kasprzyk Władysław
Korzeniowski Janusz
Kruciński Mieczysław
Milewski Stanisław
Nicer Henryk
Rawicz Bohdan
Szlawski Zdzisław
Sosiński Władysław
Wosik Stefan
Załuski Jakub
Żarnowiec Gustaw

Balet

Brettówna Genowefa
Compe Mariquita
Gadzińska Bożena
Głowacki Henryk
Gruszkówna Krystyna
Płachecki Jerzy
Płużkiewicz Irena
Tarnawska Hanna
Terlecka Stefania
Zawadzka Hanna
Zielińska Irena
Akucewicz Czesław

Dobraczyński Edward
Kamiński Zygmunt
Kaszybski Zenon
Morawski Mieczysław
Mojżeszewicz Florian
Milewczyk Bernard
Szymczak Janina
Szymczak Roman
Sobiesiak Rajmund
Napora Aleksander
Właśniewski Jan
Zędzianowski Marceli

Orkiestra Państwowej Filharmonii Bałtyckiej

Dyrygenci: Dr Zygmunt Latoszewski, Zdzisław Bytnar

FLETY
Pieskie Gustaw
Pawłowski Aleksander
Noworacki Feliks

OBOJE
Sękowski Stanisław
Pluta Józef

ROŻEK ANGIELSKI
Malinowski Jan

KLARNETY
Lewandowski Konrad
Strzelczyk Józef
Świercz Władysław
Trambowicz Ludwik

FAGOTY
Stanoszek Brunon
Szajner Kazimierz
Wałęsa Jan

WALTORNIE
Filipowicz Kazimierz
Klimek Zygmunt
Suchoples Aleksander
Wobiszczewicz Włodzimierz
Szulc Edmund

TRĄBY
Łukaszewicz Jan
Łukaszewicz Jan
Jaroński Jan
Krysiński Józef
Burdynowski Józef

PUZONY
Trus Aleksander
Kasprzycki Alfons
Tuzinowski Jan
Skolarczyk Bronisław

TUBA
Tęcza Karol

PIERKUSJA
Klimowicz Józef
Brzeski Witold
Rugienis Bronisław
Szymański Marian

HARFA
Winiewicz Halina

I. SKRZYPCE
Wawrzyniak Jan (koncertmistrz)
Czarnecki Czesław
Barwiński Tadeusz
Kochański Tadeusz
Szmaj Wojciech
Fielek Alfred
Huzarski Kazimierz
Niemiro Henryk
Sztukowski Sylwester
Bielecki Kazimierz
Wliczyński Jan
Peisert Andrzej

II. SKRZYPCE
Kosiorek Stanisław
Tomczyk Bernard
Jodłowski Edward
Salamon Kazimierz
Słabolepszy Czesław
Jellaczyc Jerzy
Majewski Władysław
Osterczy Stefan
Mieńko Michał
Zielińska Irena
Papiernik Stanisław

ALTÓWKI
Śmiglin Mieczysław
Węgerski Zygmunt
Sypniewski Zygmunt
Wojtkowski Jerzy
Rutkowska Otylia
Gilauda Karol
Arnold Zygmunt
Gapski Teodor

WIOLONCZELE
Cieślewicz Michał (koncertmistrz)
Pokorniecki Franciszek
Zaborowski Jan
Mundkowski Jan
Huzarski Adam
Baryła Karol
Piesik Franciszek
Klekowski Janusz

KONTRABASY
Piotrowicz Edwin
Zapolski Bolesław
Garski Eugeniusz
Delewski Władysław
Pilc Antoni
Rosiek Stanisław

Inspektor orkiestry: WOBISZCZEWICZ WŁODZIMIERZ

Zespół techniczny warsztatów

Studia Operowego Państw. Filharmonii Bałtyckiej

Krawcowe:	Władysława Pomianowska (kierowniczka), Mazur-Dowgiałło Katarzyna, Karolak Regina, Uchymiak Janina, Karasowska Weronika, Jutkiewicz Jadwiga.
Krawcy:	Jakub Smug (kierownik), Chodowiec Stanisław, Schmidt Helena, Jung Stefan, Schutenberg Józef.
Stolarze:	Rapicki Bronisław (kierownik), Marciniak Ludwik, Bruski Leon, Kaczmarczyk Stanisław, Backiel Zygmunt.
Ślusarz:	Deklewa Alojzy.
Malarze:	Sokołowski Marian (kierownik), Nowakowski Edmund, Szynkowska Hildegarda, Sosnowski Marcin.
Tapicer:	Wszołek Stanisław.
Modelator:	Bobrzyk Wilhelm.
Rekwizytor:	Walerzak Jan.
Perukarze:	Szyszkowicz Joanna (kierowniczka), Maczołek Walter, Paradowski Wacław.
Szewc:	Borysowicz Jerzy.
Światło:	Ciba Bronisław (kierownik), Krawczuk Aleksander, Fast Jan, Hennig Mirosław, Szostak Kazimierz.

Gdańskie Zakł. Graf.—zam. 2243—24.6—27.6.52—15.000—Pap. piśm. kl. VII 60 g. 59/84
i karton 250 g. B 1—W-3-12554